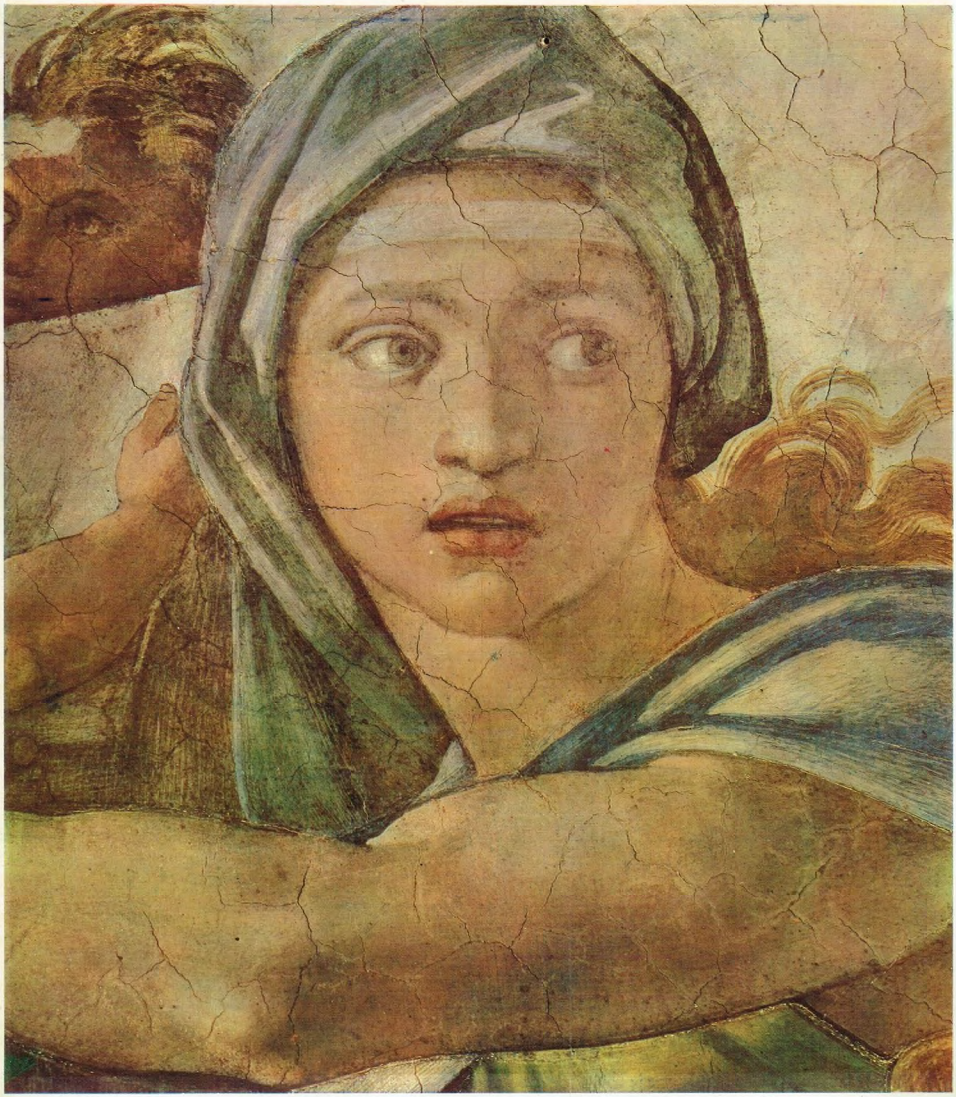
PINACOTECA DE LOS GENIOS

3

Miguel Ángel



EDITORIAL CODEX S. A.

La más grandiosa colección de arte del mundo

PINACOTECA DE LOS GENIOS, que ofrece un panorama completo de las creaciones magistrales de la pintura, ha sido realizada por un conjunto de distinguidos expertos en arte, dirigidos por el doctor Dino Fabbri, y adaptada por especialistas, para el público de habla española.

EDITORIAL CODEX S. A.

BOLÍVAR 578
BUENOS AIRES

PINACOTECA DE LOS GENIOS - *La más grandiosa colección de arte del mundo.* Aparece todas las semanas. Director responsable: Nicolás J. Gibelli. Consejero Técnico: Profesor Julio E. Payró. Editada por Editorial Codex S. A. Dirección y Administración: Bolívar 578, T. E. 34-7501, Buenos Aires, Argentina. © Copyright by Fratelli Fabbri Editori, S. R. L. Milán, Italia; año 1964. Copyright by Piccadilly S. A., Av. 18 de Julio 1707, Montevideo, República Oriental del Uruguay; año 1964, para las ediciones en castellano. Reg. como correspondencia de 2ª clase en la Adm. de Correos de Guatemala, Reg. de la Propiedad Intelectual Nº 806.580.

Miguel Ángel

Monografía, por Ana Forlani

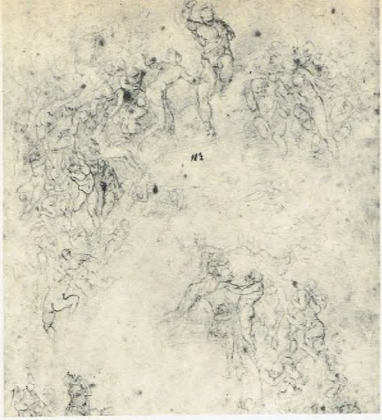
El juicio del siglo XX, por Julio E. Payró

PINACOTECA DE LOS GENIOS

La más grandiosa
colección de arte
del mundo

EDITORIAL CODEX S.A.
Bolívar 578 - Buenos Aires

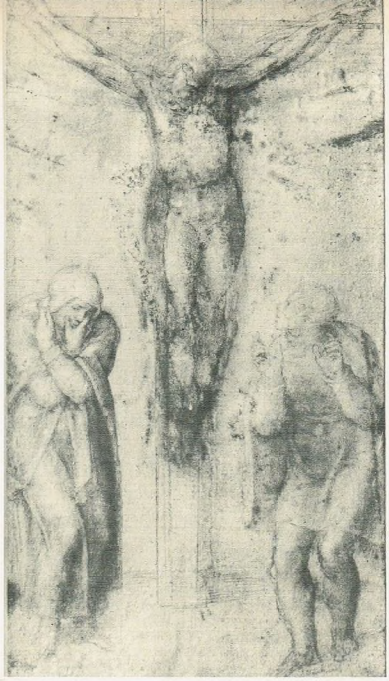
ANA FORLANI



1

Miguel Ángel

Nació en Caprese del Casentino el 6 de marzo de 1475, hijo de Ludovico Buonarroti Simoni y de Francisca di Neri. Encaminado por su padre hacia los estudios humanísticos y puesto bajo la dirección de Francisco da Urbino, pronto demuestra inclinaciones por el dibujo y, a instancias de su amigo el pintor Francisco Granacci, entra en la escuela del Ghirlandaio, a pesar de la oposición paterna. En 1488 lo encontramos en el taller de ese maestro florentino, donde debía permanecer durante tres años, por contrato. No obstante, un año después abandona dicho estudio para pasar a la escuela libre de escultura y de copia de obras antiguas que Lorenzo de Médicis había hecho abrir en los jardines de San Marcos, poniéndola bajo la dirección del escultor Bertoldo, discípulo de Donatello. Notado por Lorenzo el Magnífico, Miguel Ángel fue acogido en el palacio de éste, y allí, en contacto con los grandes pensadores humanistas —Marsilio Ficino, Pico de la Mirándola y Poliziano— enriquece su propia cultura. En la corte de los Médicis realiza sus primeras obras escultóricas, La Batalla de los Centauros y La Virgen de la Escala. *En 1494, atemorizado por los rumores que corrían acerca de la próxima caída de los Médicis —efectivamente, en noviembre de ese año Carlos VIII de Francia entra en Florencia— Miguel Ángel huye a Bolonia en donde, luego de un brevísimo viaje a Venecia, termina por permanecer cerca de un año como huésped de Juan Francisco Aldovrandi, dedicándose a los estudios literarios y a la ejecución de la parte escultórica del Arca de Santo Domingo. Renacida la República Florentina, vuelve a la ciudad y sigue con interés las predicaciones de Savonarola, pero su estada allí es de breve duración y en 1496 se encuentra ya en Roma. Aquí, protegido por Jacobo Galli, que le compra su* Baco, *escultura en mármol, Miguel Ángel obtiene su primer encargo de importancia, la* Piedad *de la Basílica de San Pedro, realizada entre los años 1498 y 1499. Nuevamente en Florencia en 1501, inicia un período de intensa actividad, primeramente en el campo escultórico, con el* David, *colocado en 1504 en la Plaza de la Señoría, como símbolo de la libertad florentina, y con los* Apóstoles *para la Catedral, y luego, en el campo pictórico, con el gran boceto que representa* La Batalla de Cascina, *encargada por el Gonfaloniero Pedro Soderini para hacer juego con* La Batalla de Anghiari, *de Leonardo da Vinci, y con el llamado* Tondo Doni. *En marzo de 1504, el papa Julio II llama al artista a Roma para encargarle su monumento sepulcral, lo que da comienzo a una larga disputa con el pontífice y sus herederos, que sólo se terminará en 1545 con la realización de un conjunto bastante más pequeño que el grandioso proyecto ideado inicialmente por el artista. El incumplimiento del plan primitivo de esta obra fue muy doloroso para Miguel Ángel, que habló siempre de él como de la "tragedia de la sepultura". Entre tanto, hace continuos viajes a Florencia, Roma, Carrara y Pietrasanta, donde se ocupa personalmente de la extracción de mármoles para sus esculturas. En mayo de 1508, después de una clamorosa ruptura y una subsiguiente reconciliación con el papa Julio II, firma el contrato para la decoración del extenso cielo raso abovedado de la Capilla Sixtina, a la que se dedica ininterrumpidamente y con enorme pasión desde el verano de ese año hasta 1512. Siempre preocupado por la tumba de Julio II, para la cual esculpe los* Cautivos *del Louvre y de la Academia de Florencia, y el* Moisés, *tiene tiempo, sin embargo, para trabajar en el proyecto para la fachada de la iglesia florentina de San Lorenzo y las vecinas tumbas de los Médicis, así como para esculpir el Cristo de Santa María de la Minerva, en Roma. En el otoño de 1524, el nuevo papa de la familia Médicis, Clemente VII, encomienda al artista los trabajos para la Biblioteca Laurenciana de Florencia y la prosecución de los correspondientes a las tumbas de los Médicis que comenzara en 1521 y quedarán terminadas recién en 1534, año en que Miguel Ángel se establece definitivamente en Roma. De alrededor de septiembre del mismo año son las gestiones preliminares para encargarle la pintura del* Juicio Final, *que debía cubrir enteramente el testero de la Capilla Sixtina. Esta obra, que tuvo tanto éxito y provocó tantas polémicas, fue terminada por Miguel Ángel en 1541. Diversos acontecimientos de índole privada influyeron durante este período en el arte de Miguel Ángel, especialmente su amistad con el joven Tomás de' Cavalieri, al que dedicó poesías y dibujos, y su amor por la poetisa Victoria Colonna, marquesa de Pescara, que lo inicia en los problemas de la Reforma y le hace conocer las ideas que circulaban en el ambiente de Juan de Valdés. Entre 1542 y 1550 el artista se ocupa de los frescos de la Capilla Paulina, siempre en el Vaticano, se dedica a la arquitectura, ocupándose de la terminación del Palacio Farnesio, del arreglo de la Plaza del Capitolio y sus edificios circundantes, y especialmente, de los trabajos correspondientes a la Basílica de San Pedro, para cuya realización fue propuesto por el papa Paulo III en 1547, al mismo tiempo que lleva a término diversas obras escultóricas, como la* Piedad *de la Catedral de Florencia, en la que trabaja durante el año 1555, y otras obras del mismo tema, hasta la última e incompleta* Piedad Rondanini. *Ya aclamado por sus contemporáneos como el más grande artista de todos los tiempos, influyó enormemente en todo el arte de su siglo, y fue admirado sin reserva por unos y odiado por otros, al mismo tiempo que honrado por papas, emperadores, príncipes y poetas. Miguel Ángel Buonarroti murió el 18 de febrero de 1564 y Vasari nos relata su muerte diciendo que "con gran lucidez hizo un testamento de tres palabras: que dejaba su alma en manos de Dios, su cuerpo a la tierra, y sus cosas a los parientes más próximos".*



2

"Io dico
che la pittura
mi pare più tenuta buona,
quanto più va
verso il rilievo..."

Desde el principio, el ideal de Miguel Ángel fue esencialmente plástico, y su meta consciente, la escultura, aun cuando de tanto en tanto su interés pareciera dirigirse más hacia la pintura, y a pesar de que su arte influyera más en los pintores, en definitiva, que en los escultores del siglo XVI; de tal manera, las palabras de su carta a Benito Varchi, escritas por Miguel Ángel alrededor de 1549 con motivo de una disputa ociosa sobre la mayor o menor importancia de cada una de las artes, pueden considerarse definitorias de la posición del artista:

"Yo digo que la pintura debe considerarse tanto mejor cuanto más se acerca al relieve, y el relieve debe tenerse por peor cuanto más se acerca a la pintura".

Sin embargo, es verdad que sus primeros ensayos artísticos fueron experiencias pictóricas y de dibujo y, en ese sentido, recordemos que en 1488 Miguel Ángel fue introducido por su amigo, el pintor Francisco Granacci, en el taller de pintura de Domingo y David Ghirlandaio, quienes trabajaban entonces en los frescos de la iglesia de Santa María la Nueva (Santa Maria Novella), de Florencia. Las tentativas de recuperación de las primeras obras de Miguel Ángel como pintor, en su calidad de ayudante de los dos maestros, han tenido un resultado dudoso, y lo mismo sucede con la atribución que se ha hecho al artista de algunas obras más, como el grupo llamado *La Virgen de Manchester*, mientras que otras, como un *San Juan Evangelista* perteneciente a una colección privada, parecen de autenticidad más segura. Significativas son las noticias que las dos fuentes biográficas principales del artista, Vasari y Condivi, nos dan con referencia a sus primeros ejercicios; aquéllos hablan de copias de dibujos de maestros famosos (pudiéndose suponer que éstos fueron, sobre todo, el Pollaiolo, Lucas Signorelli, e incluso ya el mismo Leonardo da Vinci), estudios de los frescos de Giotto y de Masaccio, y una copia en colores de un grabado del alemán Martín Schongauer que representa *Las Tentaciones de San Antonio*, el cual, debido a su perfección, parece que despertó la envidia de Domingo Ghirlandaio hacia su discípulo. En realidad, lo más que se conserva de su mano son algunos dibujos, copiados de figuras de Giotto y Masaccio, que atestiguan desde el primer momento el interés preferentemente escultórico de Miguel Ángel: el trazo fuerte da el mayor relieve posible a las figuras y a los paños, y el sistema de líneas trazadas en forma de red más o menos apretada parece corresponder, en la hoja de papel, al trabajo de cincel del escultor en el mármol, sistema que adoptará aún en sus dibujos más tardíos. En este aprendizaje gráfico Miguel Ángel descubrió el valor de la figura humana, que será para él eje de cada una de sus obras; y la concibe como un organismo arquitectónico, a cuya dignidad ideal nada quita, ni siquiera la torsión más complicada, sino que, por el contrario, valoriza sus funciones. Dejando el taller de los Ghirlandaio, Miguel Ángel comienza a dedicarse a la escultura con Bertoldo en los jardines de San Marcos, aplicándose durante un tiempo al estudio de la anatomía, al que lo impelía toda la tradición del siglo XV florentino y al que se sentía inclinado desde el período de su aprendizaje junto a los mencionados hermanos Ghirlandaio. Son así, paradojalmente, sus dibujos juveniles de desnudos, de grupos de figuras y de proyectos para las esculturas los que nos ofrecen, en un cierto sentido, una contraparte pictórica del largo período en que Miguel Ángel se dedicó casi exclusivamente a la escultura, es decir, desde el año 1489 hasta su vuelta a Florencia, procedente de Roma, en 1501, año en que se le presentó por

primera vez la ocasión de realizar dos pinturas importantes: *La Sagrada Familia*, para los Doni, y *La Batalla de Cascina*, para la Señoría florentina.

La tabla del llamado *Tondo Doni*, que representa a la Sagrada Familia sobre un fondo formado por un abrupto paisaje poblado de jóvenes desnudos, fue confiada a Miguel Ángel en ocasión de unas nupcias que emparentaban a las familias Strozzi y Doni, realizadas en 1503, pero se opina que fue pintada dos años después. Revela una mano ya experta en la técnica pictórica y además una habilidad natural para el dibujo propia de un escultor, pero es una obra extremadamente difícil: a muchos molesta el atletismo exasperado de sus figuras (y que éste aparezca en un tema religioso, tradicionalmente idílico, molestaba aún más a la crítica del siglo pasado), la espontánea calidad de la composición y la aparente frialdad de los colores, que no son sino complementos secundarios de la estudiada estructura formal. Sin embargo, allí es donde verdaderamente se encuentra su valor, en la absoluta ruptura con toda la tradición pictórica precedente (a pesar de los convencionales pero no decisivos parecidos con ciertas obras de Signorelli).

La otra obra asumía particular importancia por haberle sido encargada a Miguel Ángel en 1504 por el Gonfaloniero de la República de Florencia, Pedro Soderini, con destino a la Sala del Gran Consejo del Palacio Viejo. Miguel Ángel debía pintar al fresco, en la pared situada frente a la que Leonardo debía adornar con *La Batalla de Anghiari*, el episodio bélico de *La Batalla de Cascina*, ganada a los pisanos por los florentinos en 1364. Ni el fresco de Miguel Ángel ni el de Leonardo fueron realizados, pero los dos artistas dejaron los dibujos y cartones preparatorios que, destruidos en 1512, no desaparecieron del todo ya que fueron copiados y estudiados por los pintores de entonces. Dichos cartones fueron en esos años "la escuela del mundo" (como dijo Cellini) y el "estudio de los artistas" (según escribe Vasari) y fueron ciertamente, junto con el *Tondo Doni*, las primeras expresiones coherentes de la nueva sensibilidad "manierista". Del cartón de Miguel Ángel quedan algunas copias parciales (tal vez la más fiel sea la realizada en claroscuro, perteneciente a la Colección Leicester) y dos grabados, también parciales, de Agustín Veneziano y de Marco Antonio Raimondi, aparte de algunos dibujos firmados. Miguel Ángel había elegido un solo episodio de la gran batalla, que representa el momento en que los soldados florentinos, reposando en las riberas del Arno, son sorprendidos por el grito de alarma de Manno Donati y se apresuran a subir por la barranca de la orilla con el objeto de tomar las armas, y así "se veían actitudes extravagantes; quién estaba de pie y quién de rodillas, o agachado, o estupefacto y rígido, recortándose en el aire en escorzos difíciles. Había también muchas figuras agrupadas y bosquejadas de diversas maneras, quién contorneado con carbón, quién dibujado con trazos, quién en esfumado, iluminados con albayalde" (Vasari). Era, por lo tanto, el cartón de Miguel Ángel, un ejemplo excepcional de la capacidad expresiva del dibujo, tanto en la variedad de las actitudes como en las complejas reacciones del cuerpo humano en movimiento, y además, un documento técnico exhaustivo, en el que bebieron, entre otros, Andrés del Sarto y "manieristas" como el Rosso, el Pontormo y Berruguete; el mismo Rafael, que se encontraba en Florencia durante esos años, fue de los primeros en recoger allí sugestiones para la articulación de las figuras, que después desarrolló en las Cámaras del Vaticano. Como si fuera poco, el cartón fue motivo para una competición directa entre el ya anciano Leonardo da Vinci y Miguel Ángel, que antes había buscado en las composiciones de aquél sugestiones de agrupación y contraposición de las figuras, como, por ejemplo, cuando había copiado dibujos del proyecto de Leonardo para su *Santa Ana*, que se expuso públicamente en Florencia en 1501.

En suma, la ocasión se redujo por la fuerza de las circunstancias, a una experiencia de dibujo, limitándose el trabajo a los diseños y al cartón, de tal manera que Miguel Ángel no tuvo modo de volver a enfrentarse con un trabajo pictórico hasta mayo del año 1508, cuando firmó el contrato para ocuparse de la decoración de la bóveda de la Capilla Sixtina. En realidad, en ese mismo año de 1504, el artista había sido llamado a Roma por Julio II para realizar los proyectos de la sepultura de éste, y alrededor de 1506 el pontífice pensaba ya encargarle la decoración de la bóveda mencionada, como parecen confirmarlo sus ideas sobre la forma en que dividiría la decoración, documentadas por dibujos y cartas de esa época; pero, concretamente, Miguel Ángel no se puso a trabajar en ella hasta el verano de 1508. Las paredes de la Capilla habían sido pintadas al fresco, a fines del siglo XV, con episodios comparados de la Vida de Cristo y de Moisés, pero la bóveda permaneció pintada simplemente con un color azul lapislázuli y sembrada de estrellas doradas; de acuerdo con esa simplicidad, los primeros proyectos del artista fueron también modestos: "Y

1 - Estudio para el Juicio Final - Florencia, Casa Buonarroti.

2 - Crucifixión - Castillo de Windsor.

3 - Copia de Giotto - París, Louvre.

4 - Portadores de un cadáver - París, Louvre (foto Alinari).

3

el primer diseño de esa obra fueron doce apóstoles en los lunetos, y el resto un tipo de partición que encierre ornamentaciones diversas, tal como se acostumbra" (según una carta de Miguel Ángel del año 1524). El proyecto se definió a continuación de manera más segura, a pesar de algunas dificultades iniciales, debidas incluso a la inexperiencia de Miguel Ángel en la técnica de la pintura al fresco, llegando a tal extremo que recurrió a los consejos de Julián da Sangallo y a los de su viejo amigo Francisco Granacci.

Luego, Miguel Ángel se ocupó solo de la ejecución de la obra, que en septiembre de 1510 se encontraba ya por la mitad: en ese año la parte oriental, ya terminada, fue descubierta al público y provocó las primeras reacciones de sus contemporáneos, incluso, tal vez, del mismo Rafael, que trabajaba entonces en la Cámara de la Signatura. En el otoño de 1512 la bóveda estaba terminada y el 31 de octubre se celebraba la primera misa en la Capilla restaurada.

El tema tratado por Miguel Ángel, al que tal vez deba darse una interpretación neoplatónica, como descripción del progresivo avance del espíritu humano hacia el conocimiento, es la historia del mundo y de la humanidad antes de la venida de Cristo. La narración se desarrolla desde la pared del altar hacia la de la entrada, en sentido inverso respecto a los tiempos de su ejecución; en efecto, Miguel Ángel inició el trabajo partiendo de la pared de la entrada y acercándose gradualmente al altar para terminar luego con los lunetos que están bajo la bóveda misma. La faja central de la decoración, marcada por las cornisas superiores de los tronos de los profetas, consta de nueve rectángulos que ilustran la creación del mundo, el origen y las consecuencias del pecado (la separación de la luz y las tinieblas; la creación de los astros mayores; la división de la tierra y de las aguas y la creación de los animales; la creación del hombre; la de la mujer; el pecado original y la expulsión del Paraíso; el sacrificio de Noé; el diluvio universal y, finalmente, la ebriedad de Noé, como símbolo de la continuación del pecado). Los recuadros están flanqueados por los famosos desnudos, que sostienen medallones historiados y sirven de enlace con la gran cornisa de los tronos; su significado alegórico es incierto, y son como figuras intermedias entre Dios y el hombre, es decir, ángeles o genios. Sobre los grandes tronos que se encuentran entre los triángulos de la bóveda están sentados los doce videntes, Profetas y Sibilas, que anunciaron la llegada del Redentor, mientras en los triángulos mismos y en los lunetos que están debajo de aquéllos se hallan representados los Antepasados de Cristo, divididos por familias, cada una de tres personas, como la de Jesús; en las cuatro pechinas angulares se ilustran escenas alusivas a la salvación de Israel por medio de la ayuda divina (el triunfo de Ester; la serpiente de bronce; Judit y Holofernes; David y Goliat).

Los elementos arquitectónicos fingidos multiplican los marcos originales de la cubierta, y separan las diversas partes de la decoración con un efecto esencialmente plástico, hasta tal punto que la bóveda resulta ser un organismo autónomo en el gran ambiente de la Capilla. Las escenas, con sus significados ideales, y las figuras, con su dramática estatura moral, subrayada por la gigantesca y dolorosa articulación de los miembros, tienen función predominante, por encima de cualquier ilusionismo de la perspectiva, propio del siglo XV, o de cualquier intento decorativo-narrativo. En efecto, Miguel Ángel "no ha usado en la partición de la bóveda un orden único de perspectivas en escorzo, ni un punto de vista fijo, sino que fue acomodando más bien la partición a las figuras que las figuras a la partición" (Vasari), actitud que resulta lógica y natural en quien estaba meditando sobre la gigantesca construcción escultórica de la tumba de Julio II.

En tan novedosa "arquitectura animada", los colores, exclusivamente locales, se someten al contorno decidido de las formas, con mínimas variaciones de matices que van del blanco-gris de las zonas de luz al color básico en las de sombra, según las reglas del claroscuro, como en el *Tondo Doni*. Pero así como en el *Tondo*, de una frialdad casi enervante, emergía el bellísimo verde-azul del paisaje del fondo, aquí, más aún, los colores se cargan, de vez en cuando, de sugestiones sutiles, debido a ciertas aproximaciones audaces y ciertas amplias yuxtaposiciones de las formas sobre el fondo árido de los cielos intemporales, llegando, sobre todo en los grupos de los *Antepasados*, a relaciones de claroscuro menos esquemáticas y a una más suave fusión de la materia con los tonos elegidos para representarla, en sorprendente efecto de contraluz. El dibujo se adecua al cambio de tema, y así, después de haber subrayado las silenciosas crudezas de los episodios bíblicos y la difícil potencia de los *Desnudos* y los *Videntes*, elige para los *Antepasados* actitudes estáticas y envuelve en melancólica dulzura los grupos absortos en meditación. Hay tal vez aquí un ejemplo de la atención con que Miguel Ángel seguía las novedades pictóricas contemporáneas: posibles desarrollos de las luces y sombras de Leonardo, los compromisos entre forma

4

y color de Sebastián del Piombo, la introducción en Roma de algunos rasgos —acaso de los menos vistosos— del arte veneciano, e incluso, quizá, la dulce nobleza de Rafael. Son los motivos de dulcificación del color y de gravedad compositiva que aparecerán, mucho más tarde, dolorosos y al descubierto, en sus pinturas de la Capilla Paulina.

Después de la terminación de la bóveda de la Sixtina, la actividad pictórica de Miguel Ángel sufre otra larga pausa, quebrada solamente por una fertilísima actividad gráfica (ideas para algunas pinturas de Sebastián del Piombo, dibujos mitológicos para su amigo Tomás de' Cavalieri, estudios de obras escultóricas y arquitectónicas, especialmente para San Lorenzo de Florencia) y por la preparación de varios cartones, hoy perdidos y jamás llevados a la tela, de los que restan sólo algunos bocetos y copias con diversas variantes, que otrora fueron atribuidas a los "manieristas" mayores: Rosso, Pontormo o el Bronzino; por ejemplo, una *Leda con el cisne*, una *Venus y el Amor* y un *"Noli me tangere"*. Estos cartones, junto con las estatuas alegóricas de las Tumbas de los Médicis, ofrecieron nuevos motivos de inspiración al "manierismo" y, sobre todo, a los artistas florentinos para sus refinadas soluciones.

En Roma, en cambio, mientras la bóveda de la Sixtina se iba convirtiendo en un modelo de maestría inalcanzable (una "realización personal que, entre las difíciles y bellas, es bellísima y dificilísima", dirá Vasari), el "manierismo" encontraba en el *Juicio Final* de la misma Capilla un nuevo y desconcertante término de comparación. Miguel Ángel había llegado a los primeros acuerdos para realizar el nuevo fresco en el otoño de 1534, cuando Paulo III ascendió al trono pontificio; un año después, el cartón estaba ya preparado, y en mayo de 1536 el maestro pudo comenzar la ejecución del fresco, alcanzando a terminarlo el 31 de octubre de 1541. En la Navidad del mismo año se permitió que el público viese la obra, y a la admiración incondicional de unos hizo eco en seguida la crítica demoledora de otros, sobre todo la famosa del Aretino, en mucho atribuibles al ambiente de beatería de la incipiente Contrarreforma, por la cual se llegó más tarde a la absurda ocultación de partes desnudas de las figuras por medio de paños pintados por Daniel de Volterra. La problemática religiosa, que durante esos años golpeaba en la conciencia de Miguel Ángel a través de Victoria Colonna, y lo acercaba a ciertas ideas de la Reforma, inspirándole dolorosas meditaciones sobre la fe y la salvación en poesías y dibujos que realizaba para aquélla, incidió profundamente en su obra pictórica. El *Juicio Final* se presenta así, para Miguel Ángel, como la solitaria lucha del hombre contra las aplastantes fuerzas de la materia y del mal, sin conceder nada a la esperanza. Incluso las formas estilísticas, que llevan a lo absoluto las experiencias anteriores, están atravesadas y penetradas por la conciencia clara de dicha tragedia y encuentran un camino de salida rigurosamente ideal, sin posibilidades de imitación (los "manieristas" de la segunda generación sufrirán los efectos de este hecho), aun para el mismo Miguel Ángel. Sin embargo, la perfecta racionalización de las formas, agrupadas sabiamente en el espacio sin aire, se combina en los detalles con una increíble sensibilidad para los tonos y las fusiones luminosas, y con una emocionante percepción de las concordancias, incluso a pesar de su autonomía dramática. El *Juicio Final* venía a llenar como un gran tapiz la pared del altar de la Capilla (y para darle la amplitud que él quería debió destruir además de las pinturas del Perugino que estaban sobre el altar, con las que había contado en sus primeros proyectos, dos lunetos con los *Antepasados de Cristo* pintados por sus propias manos). Enfrente del *Juicio Final* debió pintarse una *Caída de los ángeles rebeldes*, que no fue realizada jamás. Miguel Ángel ilustra el tema del *Juicio* ateniéndose a la visión del profeta Ezequiel, ya utilizada por Lucas Signorelli en Orvieto, como lo indica la particular interpretación de la resurrección de la carne y no olvidándose de recurrir, para más de un motivo, al poema de Dante Alighieri, que Miguel Ángel admiraba. Los pintores contemporáneos vieron en el mural, más que nada, la novísima "maniera", una licencia en los difíciles escorzos y agrupamientos, un conocimiento de todos los secretos de la "regla" que convertían en regla, y de las más estrictas, al mural mismo, debido sobre todo a su severa abstracción; una "maniera" que aprovechaba con mayor aliento motivos formales ya expresados en el cartón de *La Batalla de Cascina:* "expresó todo lo que de un cuerpo humano puede hacer el arte de la pintura no dejando de lado acto o movimiento alguno" (Condivi); "no ha querido... pintar otra cosa que la proporcionada composición del cuerpo humano, y en diversas actitudes... y al mismo tiempo, la representación de las pasiones... y mostrar el camino de la gran 'maniera' y de la pintura de desnudos, además de cuanto supo sobre las dificultades del dibujo" (Vasari). Son esas "diversas actitudes" de los cuerpos las que, reforzadas en Miguel Ángel por el estudio de la anatomía y de la teoría del dibujo, darán estímulo a los "manieristas" de la segunda mitad del siglo para imitarlas y superarlas con otras cada vez más complicadas, sin dejar de revelar, sin embargo, cuánto tenía Miguel Ángel de solitario. El origen fue él, sin duda: no por nada Miguel Ángel pensó escribir un tratado "sobre las diversas maneras de los movimientos humanos, y apariencias, y sobre los huesos, con una ingeniosa teoría", y fue él, ya viejo, quien dio a Marco Pino el famoso consejo de "que la figura sea piramidal, sinuosa, multiplicada por uno, por dos o por tres", clave de la más atrevida regla del "manierismo".

Más unidad y finura tienen, según Vasari, los frescos de la Capilla Paulina, comenzados inmediatamente después de los de la Sixtina, en octubre de 1542, y alternados con trabajos escultóricos y arquitectónicos. *La Conversión de San Pablo* (realizada entre 1542 y 1545) y *La Crucifixión de San Pedro* (pintada entre 1546 y 1550) ahondan, de una manera más consciente aún, en los problemas espirituales que se reflejan en el *Juicio Final*, exasperando las audacias formales hasta alcanzar una esencialidad y una gravedad tajantes. En cierto sentido, los frescos de la Capilla Paulina son la obra más "manierista" de Miguel Ángel, porque en ellos el artista parece, por momentos, abandonar las reglas compositivas renacentistas, tanto en la organización general de la perspectiva, casi "a vuelo de pájaro", como en la colocación típicamente "manierista" de las medias figuras del primer plano, o en la elección de ciertos detalles (sobre todo en los soldados que huyen o en los ángeles que vuelan sobre San Pablo caído). Pero los cambios son, en realidad, más aparentes que radicales, y Miguel Ángel desarrolla solamente nuevas e insospechadas capacidades pictóricas, sobre todo en la elección de los tonos, tétricos y sin embargo delicadísimos, presentando una variedad de violetas, rosados, blancos luminosos, grises perla, amarillos y castaños que aparecen fundidos de una manera continua por un suave claroscuro, y por primera vez armonizados con el fondo en que las figuras se mueven. Hasta tal punto es así, que los paisajes solitarios, enmarcando con su descarnada melancolía la escena humana, se encuentran entre las partes más bellas y excepcionales de la pintura de Miguel Ángel, cosa rara si pensamos que ésta se halla, generalmente, centrada en las figuras. Durante esos años, en efecto, el pintor se inclinaba, incluso en sus dibujos (como por ejemplo en aquellos que se inspiran en el tema del Crucificado) y en las esculturas mismas, a dar a la materia un aire de dulzura casi atmosférica y esa separación de las formas, ya desarticuladas, que estaban en consonancia con la tristeza y soledad de su vejez y con las meditaciones sobre la muerte.

* *Véase "El JUICIO DEL SIGLO XX" después de las láminas de color.*

Índice de las ilustraciones

I - La Sagrada Familia (diam. 1,20 m.) - Galería de los Oficios, Florencia - *Este cuadro, el llamado* Tondo Doni, *fue pintado, tal vez, para las nupcias de Agnolo Doni y Magdalena Strozzi, entre 1503 y 1505. Es la primera obra pictórica de Miguel Ángel que se conoce y ya se ve claramente en ella cómo, para el artista, la pintura "debe considerarse mejor cuanto más se acerca al relieve".*

II - La Sibila Líbica - Capilla Sixtina, Roma - *Las Sibilas y los Profetas que anunciaron al Salvador encarnan las esperanzas de toda la humanidad. Junto a estas figuras, inscritos en los lunetos, se encuentran los* Antepasados de Jesús, *quienes atestiguan, con sus tonos sordos y apagados, que la Redención aún no había obrado en su época.*

III - La Sibila de Cumas - Capilla Sixtina, Roma - *La grave ancianidad de la Sibila cumana, con su actitud solemne y sus miembros robustos, armoniza con los más viejos Profetas de la bóveda sixtina, y con el* Moisés *de la tumba de Julio II. El matizado de amarillo y violeta grisáceo, así como los tonos monocromos del fondo, suavizan y equilibran el poderoso efecto plástico.*

IV - Judit y Holofernes - Capilla Sixtina, Roma - *Las escenas de milagros realizados para la salvación de Israel están representadas en las cuatro pechinas de los ángulos de la bóveda sixtina en forma de narración sumaria, que subraya momentos culminantes. El estilo es también solemne y conciso, pero advierte por medio del color lo que debe destacarse, como por ejemplo la vestimenta de ambas mujeres.*

V - El Suplicio de Amón - Capilla Sixtina, Roma - *Este episodio pertenece también al grupo de escenas relacionadas con la salvación de Israel y demuestra la capacidad de Miguel Ángel para concentrar al máximo la dramaticidad de la narración. El desnudo del centro es el equivalente pictórico de los dolorosos* Cautivos *de la tumba de Julio II.*

VI-VII - Episodios de la Creación - Capilla Sixtina, Roma - *Las escenas de la Creación del mundo y del hombre, las últimas pintadas en la bóveda sixtina, muestran una distribución de las formas en espacios más amplios, mayor gama de colores y posiciones más complejas que las escenas anteriores de* La ebriedad de Noé *y* El Diluvio.

VIII - El Diluvio universal - Capilla Sixtina, Roma - *El Diluvio, que en la narración bíblica sigue a los episodios de la Creación, fue pintado por Miguel Ángel antes que aquéllos, inmediatamente después de los primeros estudios para la partición del espacio de la bóveda. Por eso, a pesar de la mayor complejidad del tema, el estilo es todavía similar al del* Tondo Doni.

IX - La Sibila Pérsica - Capilla Sixtina, Roma - *La vieja Sibila, con su atlético cuerpo en actitud de estatua antigua, resalta particularmente en el conjunto de la bóveda sixtina por el audaz efecto de contraluz en que está sumida su cabeza. El adusto perfil de su cara en sombras, contrastado por la claridad del ropaje, anuncia ya ciertos efectos extraordinarios del* Juicio Final, *de sello "manierista".*

X-XI - El Juicio Final (m. 17 x 13,80) - Capilla Sixtina, Roma - *El testero de la Capilla Sixtina fue pintado entre los años 1536 y 1541, pero los primeros proyectos se remontan a fines de 1534. Miguel Ángel imagina la escena como si se tratara de un gran tapiz, en el que las trágicas figuras se arraciman en una "organización, entre las difíciles y bellas, bellísima y dificilísima" (Vasari).*

XII - El Juicio Final (detalle de un grupo de condenados) - Capilla Sixtina, Roma - *Los condenados son las figuras más dramáticas del enorme fresco, y tienen un acento de tragedia tan acusado que roza lo grotesco, hasta tal punto se excitó la fantasía del artista; ésta se extrema en las figuras de los demonios que, reducidas después a motivos decorativos, proveerán un rico repertorio a los pintores del "manierismo".*

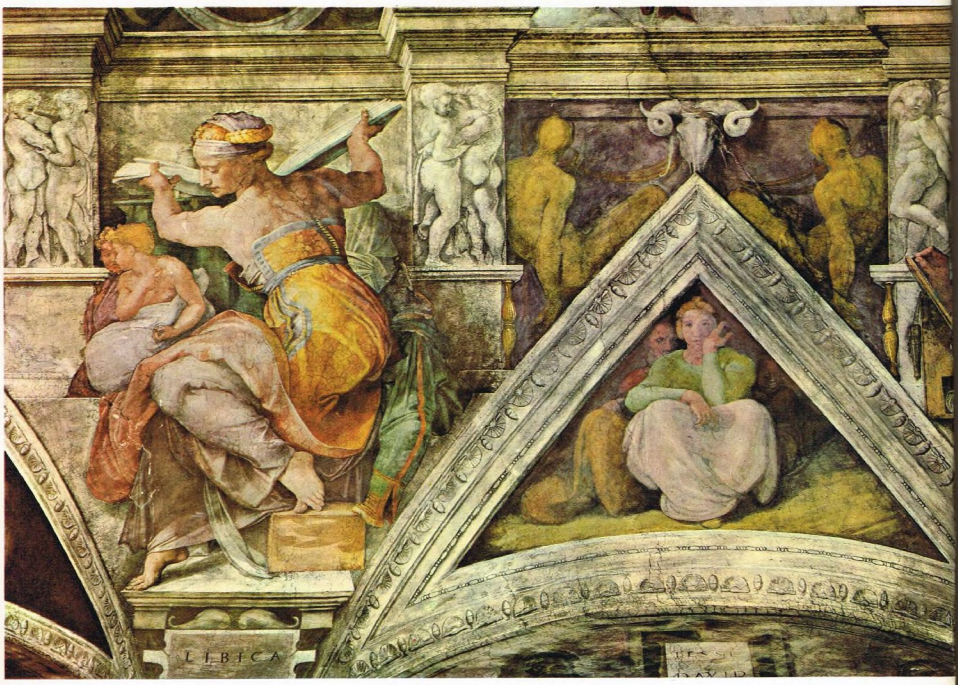
XIII - El Juicio Final (detalle del Cristo Juez) - Capilla Sixtina, Roma - *La perfección ideal de la figura de Cristo y el trágico ademán que señala lo irremediable, han detenido las posibilidades de libertad expresiva de la mano del pintor, resultando de ello una figura altamente retórica. La Virgen acurrucada a su lado no atenúa lo poco espontáneo del grupo.*

XIV - El Juicio Final (detalle de la Resurrección de la carne) - Capilla Sixtina, Roma - *En la parte baja del* Juicio Final, *haciendo contraste con la barca de Caronte, está representada la Resurrección de la carne, de acuerdo con la iconografía medieval. La representación de los gestos, grotesca casi en las figuras de los condenados, se torna aquí alucinante.*

XV - La Crucifixión de San Pedro (m. 6,25 x 6,61 - detalle) - Capilla Paulina, Roma - *Esta es la última obra pictórica de Miguel Ángel, realizada entre los años 1546 y 1550. La perspectiva, casi a vuelo de pájaro, y el uso de las medias figuras del primer plano anuncian esquemas compositivos propios del "manierismo".*

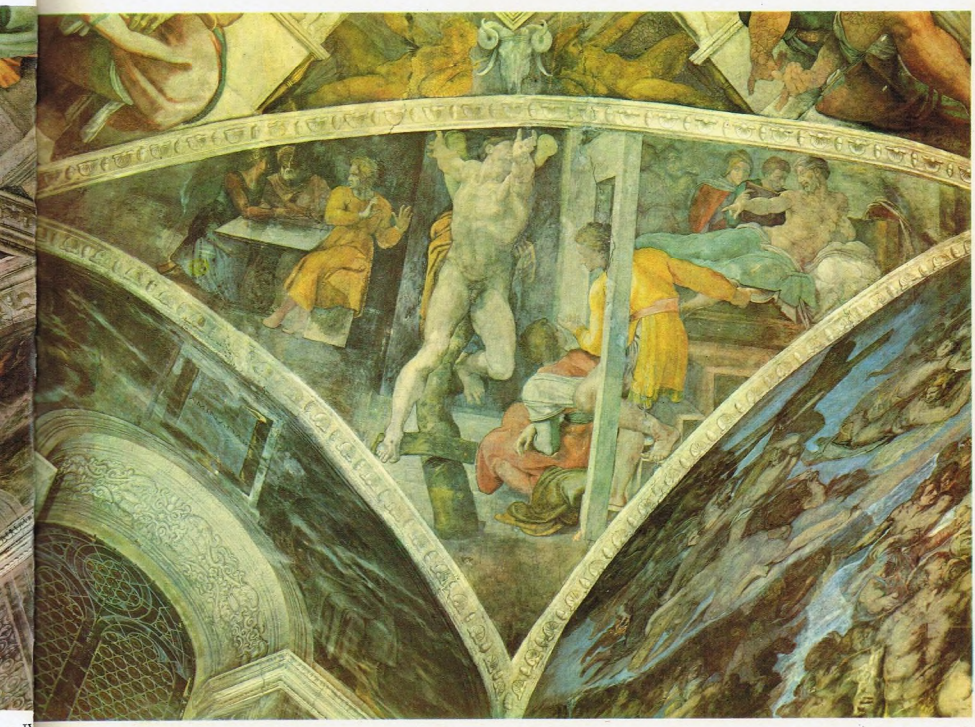
XVI - La Conversión de San Pablo (m. 6,25 x 6,61 - detalle) - Capilla Paulina, Roma - *La ejecución de este fresco, del que reproducimos un detalle, se prolongó a través de los años que van desde 1542 a 1545. Aquí Miguel Ángel insiste al máximo la descripción psicológica de los personajes, sin descuidar, no obstante, la parte correspondiente al colorido.*

XVII - La Sibila de Delfos (detalle - en la cubierta) - Capilla Sixtina, Roma - *Los lineamientos clásicos del rostro de la pitonisa, que contrasta con el de la anciana Sibila cumana, se encuentran todavía marcados por la excitación propia de la visión profética, en una alternancia ya típicamente "manierista" que contrapone la serenidad clásica de una con las perturbaciones de una nueva sensibilidad, representada por la otra.*


LIBICA

CVMAEA

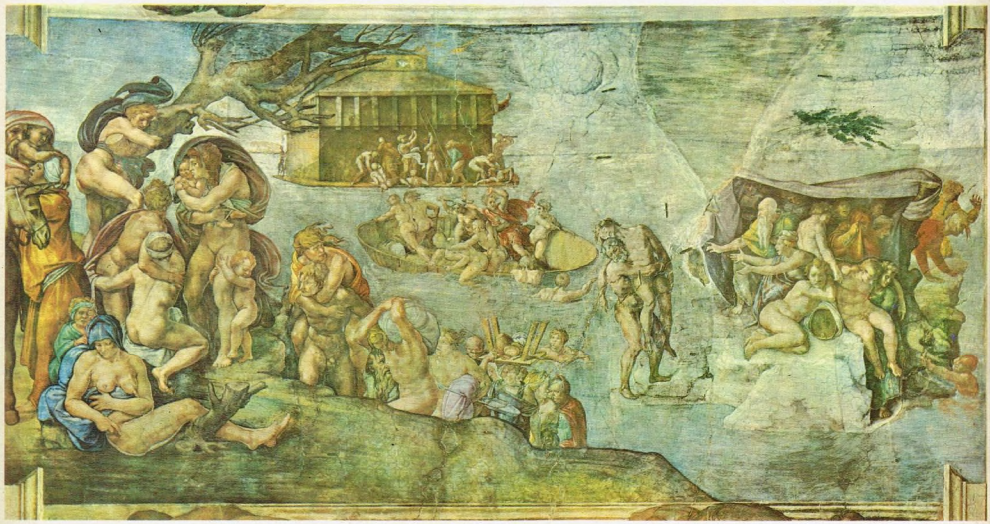
ELEAZAR
MATHAN



IV

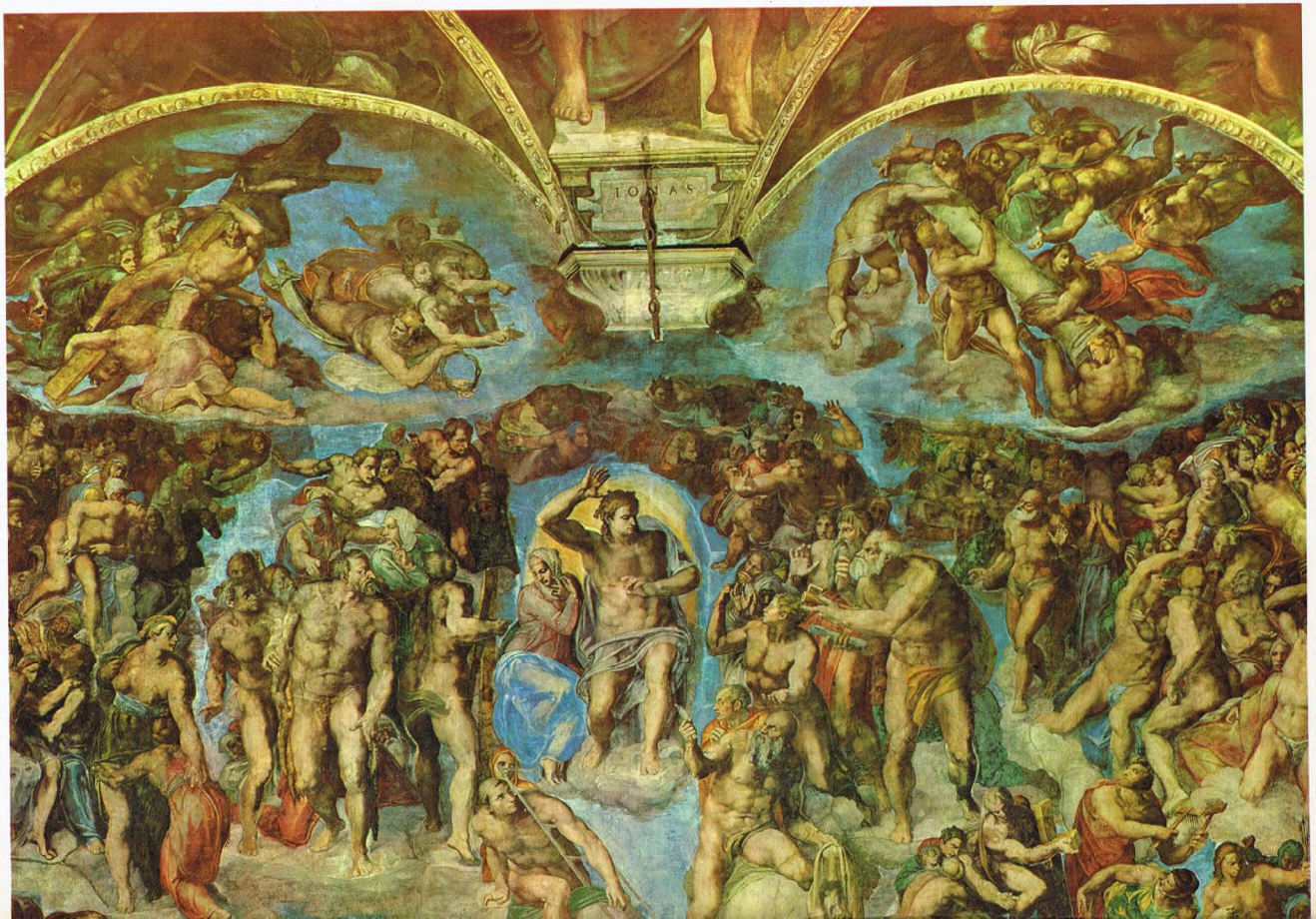
V

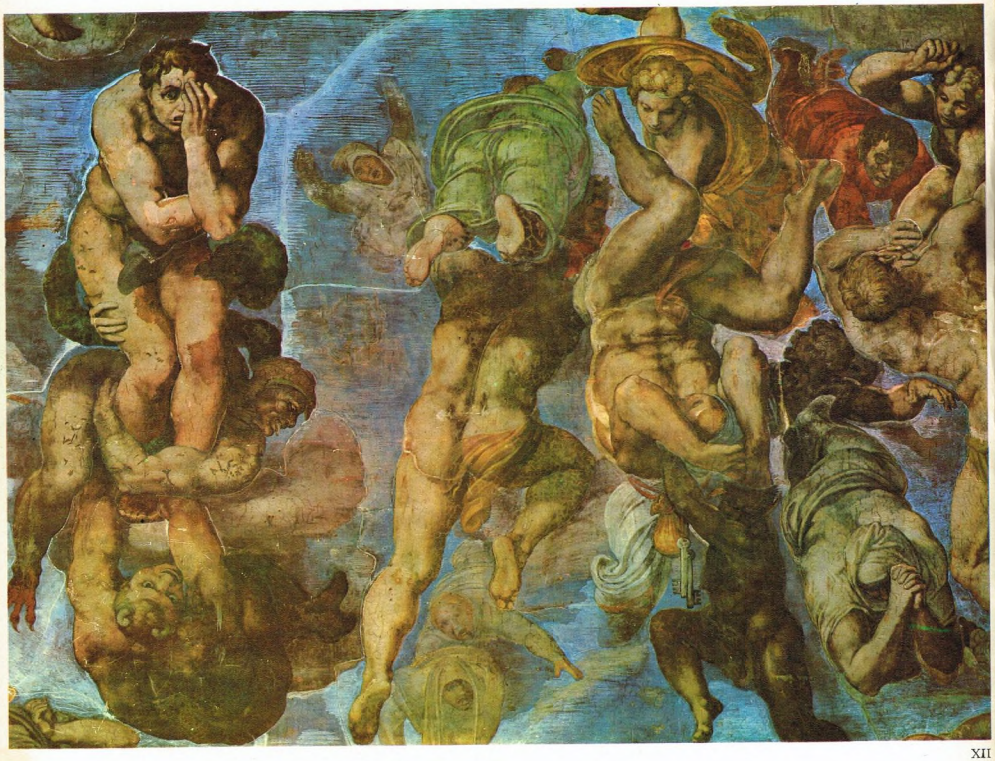
VI



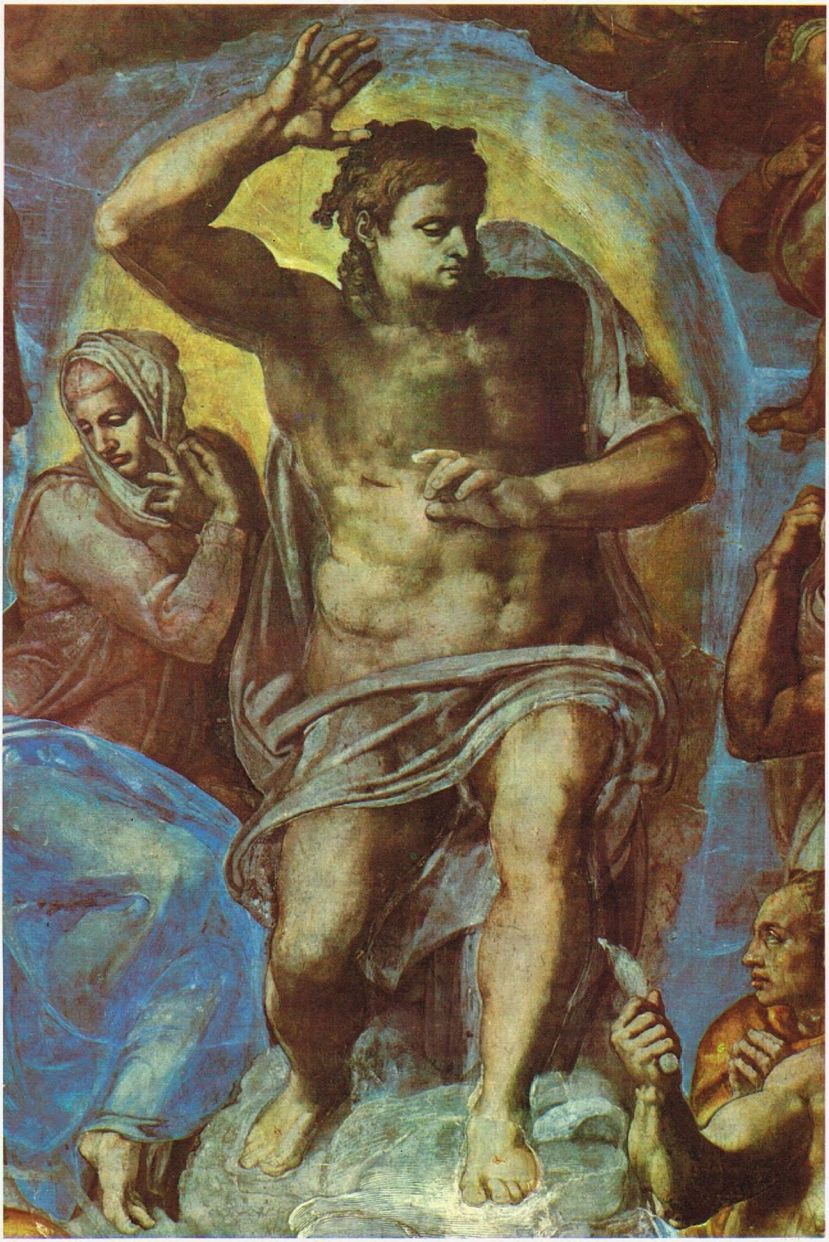
VIII

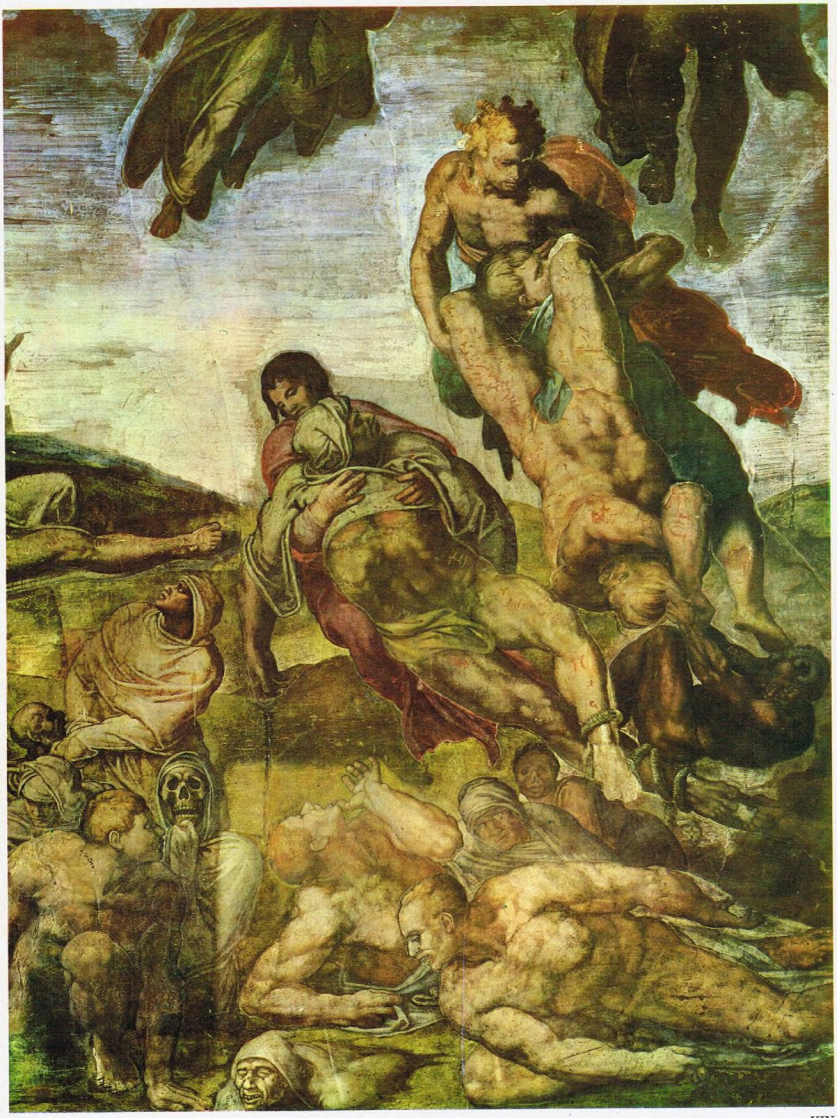
IX

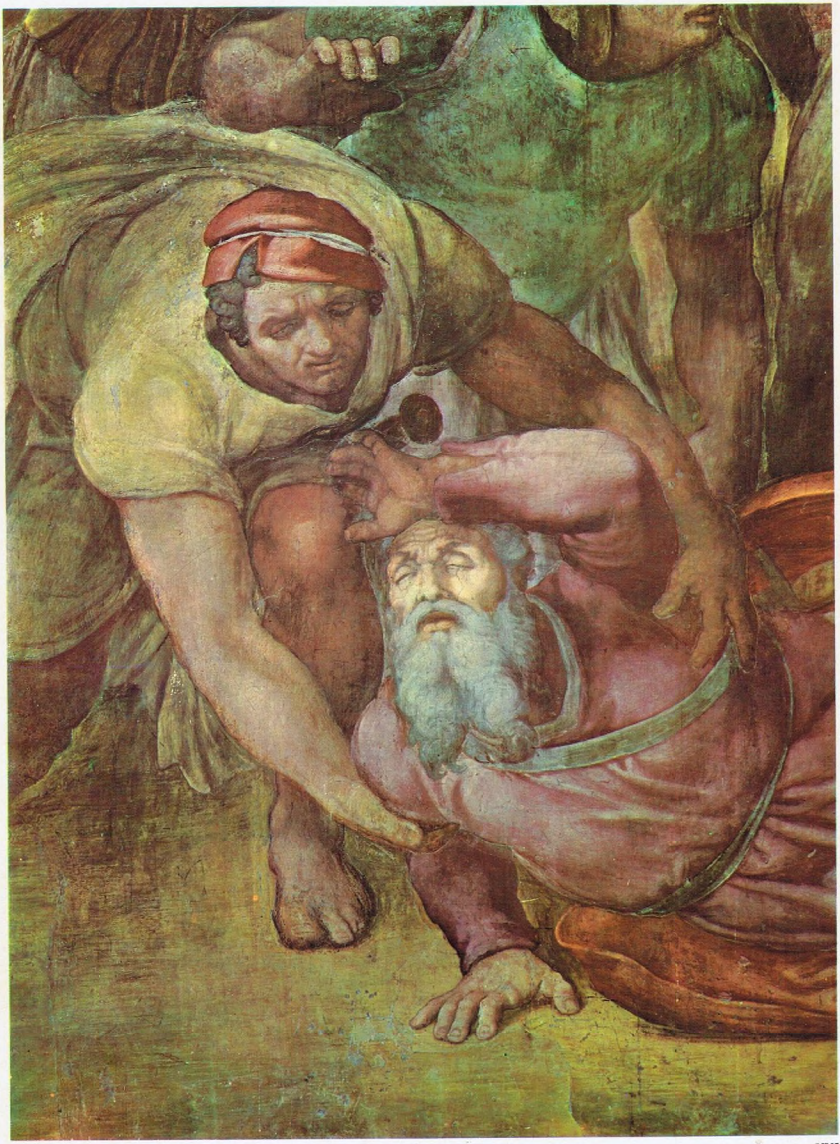

IONAS



XII







EL JUICIO DEL SIGLO XX

POR JULIO E. PAYRÓ

En la actualidad, la crítica ilustrada coloca en el más alto nivel a aquellos artistas que considera como "creadores de formas" y sitúa a los demás en estratos menos elevados. Por "creador de formas" se entiende un artista que aporta elementos nuevos y necesarios al lenguaje artístico y, al utilizar esos medios, impulsa el arte hacia rumbos imprevistos.

No basta ser un gran artista para ser también un creador de formas. Rafael, por ejemplo, uno de los más admirables exponentes de la hora suprema del Renacimiento, nos ofrece en su obra la realización perfecta de lo que en sus más ilustres predecesores fue una aspiración ardiente; pero su lenguaje no era de hechura propia sino la genial adaptación, a sus necesidades artísticas personales, del idioma pictórico que le legaron sus maestros, desde Timoteo Viti hasta Leonardo y desde el Perugino hasta el Pinturicchio. Creador de formas fue, en cambio, Miguel Ángel, quien no sólo influyó con sus novedosos recursos expresivos en Rafael mismo, sino que se proyectó mucho más allá de su tiempo como precursor de la era barroca.

Muchos son los historiadores modernos que quieren ver en Miguel Ángel, no al "padre del barroco", como se le ha llamado con acierto, sino al padre del "manierismo" característico de la segunda mitad del siglo XVI en Italia y otros países europeos. A decir verdad, el "manierismo" parece más bien originado por Rafael en sus desafortunados intentos de apropiarse del patetismo miguelangelesco —como en el Incendio del Borgo *o en el* Heliodoro arrojado del templo, *de las Cámaras vaticanas—, mientras que el dramático estilo de Miguel Ángel anticipa, en su pintura, en su escultura y en su arquitectura, algunos de los rasgos más característicos del barroquismo pictórico, escultórico y arquitectónico.*

Es realmente aleccionador, en materia de ligerezas de la crítica, comprobar la contradicción en que incurren quienes pretenden que esa atribución de la paternidad del barroco a Miguel Ángel "está definitivamente superada" y, sin embargo, al analizar las obras de este maestro nos señalan su aspiración a traducir el drama de la existencia en términos universales, a interpretar plásticamente la crisis de su tiempo, a oponer el origen primero del hombre y su último destino, a expresar un sentimiento religioso exaltado, lleno de tensión desesperada, a componer sus conjuntos de personajes —como pintor y como escultor— disponiéndolos en espiral, a crear corrientes ascendentes y descendentes en los grupos que integran su Juicio Final, *a retorcer y agitar sus figuras, a destruir los efectos de estabilidad, buscando en cambio los equilibrios inestables de masas, a tender a las formas inconclusas (vale decir, abiertas) y finalmente a crear fuertes contrastes entre lo claro y lo oscuro, lo saliente y lo entrante, lo pulido y lo rispido, tanto en sus frescos cuanto en sus estatuas o en sus obras arquitectónicas, tales como la cúpula de la Basílica de San Pedro. Todos esos rasgos formales, así como el enfoque moral de la obra de arte, son propios del barroco y no de la "maniera" que, en última instancia, no es otra cosa que una dilución ecléctica y académica de la lección dictada por una constelación de maestros dispares, ninguno de cuyos discípulos "manieristas" alcanzó la maestría. Preciso es distinguir, de una vez por todas, entre lo que es lenguaje auténtico y original, como el de Miguel Ángel, y lo que es pura retórica.*

Los recursos expresivos de Miguel Ángel son del todo originales, aunque pueden encontrárseles ciertos precedentes en el arte helenístico, como bien se advierte examinando la obra del toscano genial a la luz de lo que de un remoto pasado nos trae el grupo de Laocoonte, *desenterrado del suelo de Roma precisamente cuando el pintor de la Sixtina ya se encontraba radicado en esa ciudad. Miguel Ángel fue, ante todo, escultor, aunque sus poderosos clientes, los Pontífices, lo hayan utilizado como arquitecto y como frescuista. Ahora bien, el escultor se expresa principalmente, y en forma cabal, a través de la figura humana. Y esto es lo que hizo Miguel Ángel cuando se vio obligado a pintar, desentendiéndose en amplia medida de otros elementos —por ejemplo el paisaje— que utilizan quienes son pintores de*

vocación. Nunca se siente más cómodo ni alcanza mayor grandeza que cuando su tema le permite presentar la figura "exenta", campeando como una estatua en el espacio, sin fondo pintoresco alguno. Véase la potencia que alcanza cuando representa la Creación del mundo o la Creación de Adán, o cuando suspende en el aire los racimos de bienaventurados y de condenados de su Juicio Final, y cómo aparece un tanto cohibido y falto de aliento cuando, en sus últimos años, ubica en un paisaje a los personajes pintados en la Capilla Paulina.

Es, pues, principalmente, el figurista quien debe ser considerado cuando hablamos de Miguel Ángel, pintor. En sus figuras está todo su personal estilo y toda la novedad de su lenguaje artístico. Dotado de un dominio total de la anatomía, jugando con todas las dificultades que suscita la representación del cuerpo humano, optó por alterar las proporciones de ese cuerpo, por deformarlo, por hacérnoslo ver en actitudes extremas cuando no casi imposibles, en escorzos inverosímiles, como figura en tensión o en movimiento, asentada en la tierra o voladora, para traducir a través de esas transfiguraciones del hombre sus propias angustias y sus tormentosas pasiones. Así, un mundo sobrehumano de titanes es el que se agita en los frescos de Miguel Ángel, pues en él se expresa la titánica personalidad de su autor. Sólo Signorelli, en sus composiciones de la catedral de Orvieto, había intentado antes similar empresa, pero no alcanzó igual altura, porque le faltaban los medios técnicos y la riqueza de imaginación de Miguel Ángel, de cuyo sutil simbolismo bastará citar como ejemplo aquella escena de la Creación de Adán en que la grandiosa figura de Dios establece contacto con su criatura tocándole la mano inerte con la punta del índice tenso, para producir la chispa de la vida.

En una calle de Roma, al encontrarse Rafael con Miguel Ángel y reprocharle éste —según lo afirma el anecdotario— que siempre anduviera rodeado por un cortejo brillante de aduladores, el de Urbino le contestó: "Y tú, siempre solo, como el verdugo." Miguel Ángel fue, es cierto, el gran solitario, mas no fue el verdugo de nadie sino de sí mismo: el gran atormentado del Alto Renacimiento. Es su tormento interior, su angustia, su constante enfoque de la idea de la muerte lo que se vuelca en sus obras y las distingue tan vivamente de las de sus émulos y rivales contemporáneos. Es lo que explica la tremenda fuerza de sus recursos de expresión, la novedad de su lenguaje y la explosiva potencia de contenido de sus creaciones.

Siempre trabajó solo, sin ayudantes. Él mismo desbastaba sus mármoles y, solo, pintó a fresco los quinientos metros cuadrados de superficie de la bóveda de la Capilla Sixtina, acostado en un andamio y colocado tan cerca del techo que, mientras trabajaba, sólo podía ver fragmentos de lo que iba haciendo, ya que las figuras pintadas por él son de gran tamaño y, a veces, del doble de la medida del natural. En esa soledad, su espíritu se enfrentaba sin duda con su Creador y su pensamiento, desentendido del presente, volaba del comienzo de todo al fin de todo, en una dramática síntesis que comunicó a toda su obra.

Arquitecturas fingidas, propias del futuro ilusionismo, figuras volantes, cielos cargados de imágenes en movimiento, musculaturas excesivas, escorzos furiosos, deformaciones increíbles (que el espectador no advierte a primera vista, tan admirablemente realizadas están), composiciones dinámicas sobre ejes diagonales o en torbellinos de curvas, todo eso constituirá en el siglo XVII la "gramática" propia de los maestros barrocos. Pero antes de llegar a ellos, Miguel Ángel había de inspirar a un gran veneciano, el Tintoretto, y, a través de éste, al más espiritual de los pintores religiosos, el Greco.

Sin embargo, en el curso de las centurias siguientes, la influencia del genial hijo de Caprese se debilitó: no se manifiesta en la era del rococó y sólo reaparece, en el siglo XIX, con el romanticismo, al incitar a Géricault y Delacroix, al insinuarse en la obra de Gustavo Doré y producir finalmente una intensa llamarada en la Puerta del Infierno de Augusto Rodin que, como Miguel Ángel, supo beber en la inagotable fuente de la Divina Comedia del inmortal Alighieri.

Lista de Distribuidores y Agentes de suscripciones de PINACOTECA DE LOS GENIOS y sus respectivos precios de venta al público

ARGENTINA Pesos 120.—
Agente de suscripciones: Publex S. A. • Maipú 43 • Buenos Aires
Distribuidores de fascículos: Distribuidora Universal de Publicaciones S. R. L. Brandsen 1870 • Buenos Aires.

*** COLOMBIA**
Editorial Publex Colombiana • Carrera 7a. N° 13-58 • Bogotá Pesos 10.—

COSTA RICA
Carlos Valerín Sáenz • Apdo. 1924 • San José Colones 6.50

*** CHILE**
Cía. Chilena de Ediciones • Sto. Domingo 1175 • Santiago Escudos 3.—

EL SALVADOR
Distribuidora Salvadoreña • Avda. España N° 344 • San Salvador Colones 2.80

ESPAÑA
Distribuidora Europea de Ediciones S.A. • Córcega 414 • Barcelona Pesetas 50.—

GUATEMALA
De la Riva Hnos. • 9a. Av. 10-34 • Guatemala Quetzales 1.—

HONDURAS
Hortensia Tijerino • Avda. Salvador Mendieta 111 • Tegucigalpa Lempiras 2.—

(1) MÉXICO
Publex S. A. • Director responsable: Marcial Frigolet Lerma, Bolívar 154 • México D. F. Pesos 12.—

NICARAGUA
Ramiro Ramírez Valdez • Avda. Bolívar Sur N° 302 A • Managua Córdobas 6.50

PANAMÁ
Agencia Internac. de Publicaciones • Apartado 2052 • Panamá Balboas 1.—

*** PERÚ**
Central Peruana de Publicaciones • Bolivia 154 • Lima Soles 30.—

PUERTO RICO
Matías Photo Shop • 200 Fortaleza St. • San Juan Dólares 1.—

REP. DOMINICANA
Librería Dominicana • Mercedes N° 49 • Sto. Domingo Pesos 1.—

URUGUAY
Cía. Uruguaya de Ediciones S.A. • 25 de Mayo 620 • Montevideo Pesos 12.—

*** VENEZUELA**
Venezolana de Publ. C. A. • Princ. a Sta. Capilla 4 • Caracas Bolívares 4.50

* *Distribución a partir del 24 de julio de 1964.*
(I) *Fecha de aparición en México: 4 de agosto de 1964.*

Correo Argentino CC. y Suc. 3-27-34 y 60 (B) | Tarifa Reducida Concesión en trámite | Franqueo a Pagar Cuenta N° 443

AMORRORTU LUCA 2223

PRINTED IN ARGENTINA
Impreso en la Argentina

13-V-64